

# 1920年代(1920-1926) ベルリンにおける秦豊吉(1892-1956)

國 崎 彩

## 序. 1 研究目的

本稿では、第一に、1920(大正9)年3月～1926(大正15)年7月までの間<sup>(1)</sup>、秦豊吉が雑誌に書いた記事を収集・整理し、1920年代のベルリン滞在時代における秦豊吉の活動を調査すること、第二に、この調査による、秦豊吉の日本の舞台芸術・文化に持っていた近代化意識を明らかにし、さらに、このなかで特に舞踊に持っていた近代化意識を考察することを目的とする。

秦豊吉は、特に昭和期を通して、ドイツ文学者<sup>(2)</sup>、エッセイの文筆家として知られ<sup>(3)</sup>、1933(昭和8)年の小林一三の株式会社東京宝塚劇場(以下、東宝と略す)入社以降は、日本劇場その他の劇場支配人として、日劇ダンシング・チームのレビューやショー、バレエの古典作品の上演、また戦後は、日本におけるストリップの端緒とされる額縁ショー、日本におけるミュージカルの端緒とされる帝劇ミュージカルの企画や演出をおこなったことで著名な人物である。秦は、帝國大学独法科を卒業後、1917(大正6)年に入社した三菱からの出張員として、1920(大正9)年3月から1926(大正15)年7月までの6年間あまりをワイマール期ドイツのベルリンに滞在していた。秦豊吉の活動については、没後しばらくして以後は埋もれていたといっている状況であったが、近年、日本近代芸術・文化の再考が進むにつれ、旺盛な好奇心により広範な視野にたち活動していたモダニスト・秦豊吉の存在がクローズアップされてきている。

## 序. 2 秦豊吉に関する先行研究

森彰英著『行動する異端 秦豊吉と丸木砂土』(1998、ティビーエス・ブリタニカ)は、これは秦の生涯を追った唯一の評伝であり、秦が辿った道筋について、秦の執筆や遺族のインタビュー等により追求・検証している。本稿で取り扱うベルリン滞在時期についても記述があり、参考に出来る。

松田直行著「秦豊吉の「ショウ」—帝劇ミュージカルスに至る理念と実践—」(2001、『駒澤短大國文』所収)は、主に東宝入社後の秦の著書における言説をもとに、戦後の帝劇ミュージカルの上演における秦の理念の考察をしている。

このほか、戦前の宝塚歌劇の渡欧についての研究である岩淵達治著『水晶の夜、タカラヅカ』(2004、青土社)、日本劇場のステージ・ショウの李香蘭出演について研究した鷺谷花著「李香蘭、日劇に現る —歌ふ大東亜共栄圏」(四方田犬彦編『李香蘭と東アジア』(2001、東京大学出版会)所収)などにおいても、そのそれぞれの現象

において秦豊吉がおこなった仕事の再評価がおこなわれている。

また、本稿で取り扱うベルリン滞在時代の秦豊吉を評価した短編についても2点触れておく。いずれも、有意義な指摘であると思われる。

まず、上村直巳の「秦豊吉の存在」(『ドイツ文学』1999、日本独文学会)では、大学や旧制高等学校のドイツ語教師以外の、他に職業を持ちながら近代日本のドイツ文学において功績を残した人物として、森鷗外に「次ぐ人物」として秦豊吉を挙げ、特に、著書『獨逸文芸生活』などにみられる、他のドイツ滞在者の記録には見られない、秦がドイツ滞在中に当時の芸術家と交流した仕事の「積極性」を評価している。

海野弘「秦豊吉—ベルリンから東京へ」(『東京の盛り場』1991、六興出版)は、1920年代以降の戦前・戦後の秦豊吉および丸木砂土の仕事を紹介し、秦豊吉の20年代については、「秦豊吉=丸木砂土の原体験は一九二〇年代のベルリンにある。彼はここで、新しい都市の沸騰の中で、演劇的な想像力と、人間の肉体へのエロティックな興味を呼びさまされた。彼にとって、ベルリンは女であり、青春であったのである」との見解を示している。

上記の文献に詳細にされていなかったため、秦豊吉執筆の文献の再調査により明治・大正期の秦豊吉の活動を考察したのが、拙稿「明治・大正期の秦豊吉研究—舞台芸術における身体への関心—」(『演劇映像』2005、第46号所収)であり、ここでは、明治期から大正中期までの秦の、近代劇戯曲の翻訳や評論等の文芸活動による秦豊吉の豊かな舞台文化への接点と、新劇運動や自然主義文学に関心を持つなかで舞台上の肉体美への関心を顕著にしていたこと、また、それがアンナ・パブロヴァとイサドラ・ダンカンという芸術舞踊家への関心へと向かわせていたことを考察した。

## 序. 3 研究方法

本研究は、秦豊吉の活動の調査、すなわち、著書ならびに雑誌・新聞に掲載された秦豊吉の執筆記事を収集・整理しなおすことにより秦の活動をより詳細に掘り起こすことを一次的な作業とし、これを基に考察をおこなうこととした。この一次的作業はいまだ途上ではあるが、本稿では、秦豊吉が東宝入社(1933(昭和8)年)以前に書いた記事をこれまで収集・整理したものの中から、秦豊吉がベルリン滞在時期(1920(大正9)年3月～1926(大正15)年7月)に日本の雑誌に寄稿した原稿20点を取り上げ、考察対象とする。＜1. 資料紹介＞においてその内容を概略的に紹介し、＜2. 考察＞にお

表 秦豊吉ベルリン滞在時期（1920（大正9）年3月～1926（大正15）年7月の寄稿一覧

作成・國崎（現在も調査中）

挿入 番号	発行 年月日			掲載雑誌名	タイトル	著者
①	1921	大正10	8月	新潮	猥褻の夜—シュニッツレル「輪舞」騒動記—	秦豊吉
②	1922	大正11	5月	新潮	ストリンドベルクの墓	秦豊吉
③	1924	大正13	3月	演劇新潮	獨逸最近の舞臺について	秦豊吉
④	1924	大正13	4月	新潮	ストリンドベルクの最後の恋	女優ファンニー・フランクネル、 秦生訳
⑤	1924	大正13	4月	新潮	所謂邦劇の海外紹介に反対す	秦豊吉
⑥	1924	大正13	4月	新演藝	此頃の獨逸の喜劇	秦豊吉
⑦	1924	大正13	5月	演劇新潮	演技座を見る 一三月十八日見物—	秦豊吉
⑧	1924	大正13	11月	演劇新潮	ベスト（表現派映畫脚本）	秦豊吉
⑨	1924	大正13	11月	演劇新潮	伯林著作家協會會則	秦豊吉
⑩	1925	大正14	1月	演劇新潮	獨逸劇作家協會	秦豊吉
⑪	1925	大正14	3月	演劇新潮	ヨオゼフ物語（舞踊劇脚本）	秦豊吉
⑫	1925	大正14	5月	文藝春秋	脚本のラジオ放送権	秦豊吉
⑬	1925	大正14	6月	文藝春秋	脚本のラジオ放送権（第二信）	秦豊吉
⑭	1925	大正14	7月	文藝春秋	ストリンドベルクの油絵	秦豊吉
⑮	1925	大正14	10月	文藝春秋	西洋文士筆蹟値段	秦豊吉
⑯	1925	大正14	12月	文藝春秋	モスカウ日記	秦豊吉
⑰	1925	大正14	12月	新小説	振られ男の仇討（人形芝居脚本） 又の名、男のたくみ女のたくみ	秦豊吉
⑱	1926	大正15	1月	文藝春秋	役者チエツホフ	秦豊吉
⑲	1926	大正15	3月	文藝春秋	オイケン	秦豊吉
⑳	1926	大正15	7月	文藝春秋	獨乙の連鎖劇	秦豊吉

いてこの時期の秦豊吉が舞台芸術・文化、および舞踊に持っていた近代化意識について考察する。＜2. 考察＞においては、先行文献において未調査のものも含む、筆者がこれまで調査してきた秦の著書ならびに秦執筆の雑誌・新聞掲載の記事における記述をも参照しつつおこなう。

ベルリン滞在時期に寄稿した原稿20点は、表「秦豊吉ベルリン滞在時期（1920（大正9）年3月～1926（大正15）年7月）の寄稿一覧」にまとめた。この表の中のそれぞれの資料を本稿において取り扱う際、表に付した「挿入番号」を本文中に挿入することとした。

## 1. 資料紹介

秦豊吉のベルリン滞在時期の20点の原稿について、内容を紹介する。＜2. 考察＞において主に扱う記事の内容は、特に詳細にしておくこととする。

資料①：「猥褻の夜—シュニッツレル「輪舞」騒動記—」（1921（大正10）年8月『新潮』掲載）

文末に「大正十年三月」と記されているのでこの時期書かれたものか。これは、1920（大正9）年12月26日のシュニッツラー作『輪舞』の初演についての紹介であ

る。シュニッツラーは、大正前期において日本で秦が多く翻訳・上演していた作家でもある<sup>(4)</sup>。この寄稿においては、上演内容について客席で観た舞台上の情景を描写する形式で記述するほか、この初演時の話題性の高さ、「初演」をどの上演に定めるべきかという論争、ショッキングな性を描いた内容による検閲・禁止の状況、上演後の新聞評等について、紹介している。

資料②：「ストリンドベルクの墓」（1922（大正11）年『新潮』掲載）

ストックホルム郊外のストリンドベリの墓を訪れたことを書いた紀行文風のものの。

資料③：「獨逸最近の舞臺について」（1924（大正13）年3月『演劇新潮』掲載）

山本有三の依頼で寄稿したもの<sup>(5)</sup>。自身が観劇した同時代のドイツ劇壇の代表的な演出家の上演作品について、主にその演出を紹介し、感想を述べている。この記事は、「(イ) ラインハルト」「(ロ) エスネル」「(ハ) マルチン」「(ニ) オペラの舞台の中で」「(ホ) そのほか」の、5項に分けてまとめている。秦豊吉がこの寄稿において紹介している演劇人・その舞台作品を具体的に次に

挙げる。

「(イ) ラインハルト」によれば、秦が観たラインハルト演出の作品には、「ドン・カルロス」「ステラ」「ファウスト」「真夏の夜の夢」「エ・ニスの商人」「下界のオルフォイス」「ハムレット」「生ける屍」「ダントン」<sup>(6)</sup>等が挙げられ、そのそれぞれの作品について、特に舞台の演出について写實的に描写している。

「(ロ) エスネル」では、イエスナーの演出作品「オセロ」「フォン、カイト侯爵」について、やはり舞台の色彩について写實的に描写し、イエスナー演出の特徴的な階段の使用、音楽の使用についても報告している。

「(ハ) マルチン」では、マルティン演出作品「エツアルド二世」「機械を打ち壊す人」「ユデア人」「沈鐘」「機織」「ブルヂョア、シツベル」等を観ており、特に「機械を打ち壊す人」の蒸気機関と大車輪の巨大な舞台装置について褒めている。

「(ニ) オペラの舞台の中で」では、「クラシックのオペラの舞台はいつも歌舞伎芝居と同じやうに一向新しいものは見せてくれません。アアドルフ、アツピアの意匠のやうなワグネル物を見たいと兼々思っておりましてが四年の間伯林では一度も見物出来ませんでした。かういふ物は反つて田舎へゆくと見られる事があります」と冒頭で述べ、国立歌劇座の「カルメン」「魔の笛」「ヨオゼフ物語」を比較的新しいものとし、場面の演出、舞台装置を重要視し、ワグナー作品「ロオエングリン」「ラインゴオルド」「さまよへる和蘭人」についても「何としてもワグネルのものはアツピアかもつと新しい意匠で大鈍を振るはなければ、今につまらないものになつてしまひませう」と述べている。

「(ホ) そのほか」では、モスクワの芸術座の二度のベルリン公演について、「『青い鳥』は二度とも出さなかつたので、芸術座の凡てを見たとは言はれぬが舞台としてはモスクワではいざ知らず伯林では、役者の技藝以外に特に取立て、いふ程ありません」とし、また「どん底」については、「昔の自由劇場の『夜の宿』が、よくもあんなに精確に写し取つたものだ」という感想を持った。「櫻の島」「國の門」も観、当時のベルリンにおける、芸術座と自然主義の行き詰まりへの批判について紹介している。この自然主義への「謀反者」として、「モスクワ芸術座第三研究所」、「モスクワカンメルテアテル」を挙げ、前者の作品は「ツランドオト姫」、後者のタイロフ演出作品「ブランビラ姫」「フエドラ」「サロメ」「ペアトリツエの顔紗」を観、「私はかういふ新しい演出を見て或る感動を覚えます」とし、第三研究所については「従来の芝居の舞台と楽屋、役者と見物、演出と脚本との関係を悉くぶちこはして、何もかもさらけ出した事です。舞台裏の秘密も、幕明き前の緊張も何もありません。役者は友達です。舞台は楽屋です。私はこの破壊された様子を面白く考へました。然し之を見てゐると芝居といふものは一体何だか分らなくなつてしまひます」と述べた。このほか「タイロフまがひの」「一座」、画家による「暴風座」を挙げ、最後に、歌舞伎について「日本の歌

舞伎芝居も、今の露西亞芝居程のぶち壊しをやつたらきつと面白いものが出来ませう」と提案している。

資料④：「ストリンドベルクの最後の恋」(1924(大正13)年4月『新潮』掲載)

ストリンドベリと結婚した女優ファルクネルの「『青い塔の中のストリンドベルク』といふ自叙伝」を一部翻訳したもの。

資料⑤：「所謂邦劇の海外紹介に反対す」(1924(大正13)年4月『新潮』掲載)

「所謂邦劇の海外紹介に反対す」では、日本の劇界全体についての意見を述べている。これは、同年3月号の『演劇新潮』においておこなわれた、「邦劇を海外へ紹介するとしたら、どんな脚本と役者が適当かといふ問題を出して、三十五人の名士から返事を求め」たアンケートにおける、「(一) 道成寺風の踊を紹介せよといふのが大部分の意見で、(二) 忠臣蔵風の歌舞伎芝居を推す人が之に続き、(三) 原則として紹介を否とする人が一人、(四) 原則として現代劇を紹介したいといふ人が又一人見えてゐる」という結果を受け、この内容を、秦は「返事を寄せられた人の中には日本の芝居については最先覚者として考へられる坪内博士すら道成寺越後獅子を挙げられ、その他先づ、今の劇壇の代表的意見として好い位の人々が、この類の日本の踊を推賞してゐるのを讀むと、日本の今の劇壇の人人が余程歌舞伎の踊を以て世界的なものと考へ、外國人に見せて之を驚嘆せしめ得る藝術だと思つてゐる事が分る」と認識し、海外に紹介し得る芸術としての「歌舞伎の踊」に対して反論したものである。

反論の内容を整理してまとめると、秦が、海外に紹介すべき日本の劇としての「道成寺風の踊」に反対した理由としては、第一に、「色彩」の「派手」さの面から、第二に、歌舞伎の舞踊の性質上の問題を挙げている。舞台美術については、具体的には、歌舞伎が「異國情調といふ色彩と風俗の方面から歓迎されはしまいか」とする論者に対し、「歌舞伎の舞台が派手で賑かといふならば、それは玩具箱位の色彩であらう。垂刺比亞の太陽と闘牛の血みどろを見ても猶飽く事を知らぬ西洋人の異國情緒が何で日本の藝者の振袖と紙細工の提灯に感嘆するものか」と述べる。舞踊については、「三味線」は「音楽として存在の唯一の力」、「藝術としての音楽的価値」をもたないといっている。

秦は、歌舞伎の舞踊を、その物語性や価値を解するための文脈が無い「西洋人」には解し得ないものだと捉えていた。次の引用をみても。

体の簡単な動作を唄で説明して行く歌舞伎の踊が、三味線の伝統的価値を知らず、振を説明する唄が分らず、之に色彩的背景となる旧来の歌舞伎芝居の小屋の雰囲気無くして、それで西洋人に鑑賞し得るものかといふと、私は絶対に出来ないと答へる。第一唄はれる唄の文句すら、私らが小さい時分から

聞き馴れてゐればこそ、文句の意味が分るが、あの山台の上で新しい歌でも唄はれて見給へ、幸治郎だらうが伊十郎だらうが、到底何を言つてゐるのだから日本人は何人もゐまい。

秦は、「西洋人」は、音楽の「伝統的価値」、振の唄の「意味」、「色彩的背景」としての「旧来の歌舞伎芝居の小屋」の「雰囲気」を、もともと「小さい時分から」、自然に「聞き馴れてゐない」ために、「西洋人」が「日本」の演劇に「感嘆する」ことは不可能なのである、という。さらに引用する。

試みに何年も三味線を聞かず歌舞伎芝居を見ずにゐてそこで三味線の音を聞いてみ給へ。奇怪な歌舞伎の伝統を記憶に喚び起してその連想作用によつてのみ、私等は辛うじて多少の快感を覚えるに過ぎない。(略)もし之を海外へ紹介し得るものとしたり、研精会で聞く三味線の音色が直に同様にカアネギイホオルで聞いて日本人を誘惑する力を持つてゐなければならぬ。紐育の舞台なり、巴里の音楽堂で三味線の板を叩くような音が響く事を想像して見給へ、考へた丈でもふき出したくなつてしまふ。

すなわち海外へ紹介すべき日本の芸術、として現実的に考えるとすると、これらの演劇を、海外の劇場形式のなかで上演する事を見越さなければならない。歌舞伎の踊は西洋の劇場形式においては、その価値を失つてしまふと秦は判断した。

結果、ここでテーマとなっている、現在海外に紹介すべき日本の演劇として、結論的に、「それならば日本の芝居で何も海外に紹介するものはないかといふと、私は「演劇新潮」の質問に、恐る恐る他に憚り乍ら答へて現代劇を挙げてゐるたつた一人の人に賛成するものである。現代劇ばかりではなく、殊に現代の作品の書いた史劇を紹介したいものだと思ふ者である」としている。理由は、「私たちの求めてゐるものは、少くとも現代の精神を基調としたものである。風俗人情を超越して東西相通ずる近代精神である」という。あるいは、「西洋の舞台上で上場」するためには「作劇術の上から改作」し、「西洋人の理解し得る日本劇」にすれば、「歌舞伎の芝居の中から近代精神に遠くないもの」を選んで上演することも良しとした。秦はここで、良しとする具体的な作家名・作品名は挙げていない。ただし、「寺子屋」がニューヨークやベルリンで改作され上演されたことについてのみ、例として触れている。

また、歌舞伎の踊が秦の言う芸術としての舞踊ではないならば、「普遍的」な芸術としての舞踊とはどういうものなのか、これについて秦が記述している部分を三つ、特に次に引用する。

歌舞伎の踊といふものは抑も踊であらうか。踊は音楽無くても成立するものである。私たちの考へる踊

は体の旋律である。決して抒情詩でもなければ物語でもない。踊には衣裳もいらなければ、音楽も不必要である。体一つの旋律である。私は歌舞伎の踊を以てほんたうの踊りだとも、藝術だとも考へられない。

もし三味線を離れ、歌をすててもなほ藝術として、肉体の旋律として鑑賞し得る日本の踊があつたら、初めて之を海外へ紹介するのも好い。

「世界に類例のない舞踊」、「国民性の宣伝」、「日本の武士道と女の操」、「日本の特長を発揮」、「世界一とも云ふべき」、「日本に昔ながらある立派な表現派」、「綺麗に美しく且簡単な筋のある純日本式」こんな夢のやうなぬぼれの考へが小さな狭い日本の劇壇を支配してゐるのでは、いつまでたつたら日本の現代劇が浮ぶ瀬があらう、いつになつたら日本の踊りが出てくるのであらうか。(略)歌がなく、音楽のない処に私たちの求める肉体の踊がある。この立場から見て日本にはまだ踊りはない。日本人が世界一と称し綺麗と褒める踊は、あれは滑稽な手振だ、説明だ、どこに私たちの求める肉体の旋律があり、曲線の音楽があらう。

秦豊吉は、歌舞伎の舞踊とは異なる日本における新しい舞踊のあり方について、秦なりにここで提起した。そのような舞踊を、秦は、「体の旋律」「肉体の踊」「曲線の音楽」との言葉で表している。

資料⑥：「此頃の獨逸の喜劇」(1924(大正13)年4月『新演藝』掲載)

冒頭で「独逸人は芝居へ笑ふよりは寧ろ泣きにゆきたい国民です」とし、当時ドイツで読まれていたドイツ内外の喜劇的な戯曲について紹介している。ここでは、「戦後の獨逸人」すなわち第一次大戦後のドイツ人は、「社会生活の苦闘から、せめては芝居へ来て泣き笑ひでもにが笑ひでもしたい心持は十分ある」という社会的背景について触れ、「肝心の作者の方でまだ中々それ丈の余裕がありませんから、一方では間に合はせの笑劇が流行し、他方では外国からの輸入もののバアナアド、シヨオが幅を利かし、又オスカア、ワイルドの貴婦人芝居が盛んに舞台上に上りました」としつつ、ドイツの喜劇作家あるいは作品の名前とあらずじ・上演・評などの短い紹介を列挙している。ドイツ人作家として挙げられた人物名は、クライスト、ハウプトマン、カルル・ステルンハイム、パウル、エルンスト、ヘルマン、エツシヒ、レオンハルト、シユリツケル、フリイドリヒ、ノイバイエル、ルウドキヒ・トオマ、ハンス・ヨオスト、ハアゼンクレフェル、シユニツツレル、ホオフマンスタアル、ヘルマン・バアル、エエデキント。最後に、「先づ大戦後の獨逸人がせめてほんたうに苦笑ひをし泣き笑ひをする芝居の出てくるのは、之からと見ても大丈夫でせう」との見通し

を記した。

資料⑦：「演技座を見る ―三月十八日見物―」（1924（大正13）年5月『演劇新潮』掲載）

秦は、1924（大正13）年2月、すなわち休暇により一時帰国した際に、新国劇の演技座での公演を観劇し、その劇評を「演技座を見る ―三月十八日見物―」に書いた。演目は、藤井眞澄作『狂った櫻花』、永田秀雄作『寺田屋騒動』、岡栄一郎作『松永弾正』、久米正雄作『安政小唄』とあり、これは、1924（大正13）年3月15日より赤坂溜池演技座でおこなわれた公演のことと考えられる（新国劇記録保存会・編1988）。

この劇評は、おしなべて批判的なのが特徴である。まず、『狂った櫻花』については、「日本の表現主義」を「茶番」にもならないと嘲笑するような短いダイアログによって一蹴する。『寺田屋騒動』については、まず作者の永田秀雄の作劇術を「性格もない、心理もない、技巧もない、解釈もない」とし「いかにも拙劣」とする。また「芝居として採るに足るもの」は「第二幕目丈」だが、「演技座の舞台監督（？）（ママ）はこの僅に採るべき一場面すらめっちゃめっちゃにしまつてゐる」としている。「舞台監督」とは、ここで場面と装置や照明の関係性の点で具体的に批判しているため、現在でいう「演出家」に近い概念として使用していると思われるが、「？」が付けられているところに皮肉があると考えられるのが、次の記述である。「あれ丈舞台が広いのが、こんな大勢を出すのに偶然都合であるのに拘らず、この場を台なしにしたのは、誰の罪であらう。番附には舞台監督の名が出てゐないが、無いといふ訳ではあるまい。舞台監督以外にこの罪を負ふものは無い筈だ。この監督者は群集の取扱方を知らず、舞台の雰囲気を知らず、光線には無頓着で、何も舞台の造り方は知らないやうだ。私らは舞台から監督者の呼吸を求め、監督者の眼光を探す。監督者の藝術を仰ぐ。そんなものがこの舞台に在るか」。「第三幕」については、「脚本としては」「愚劣」としつつも、「芝居としては」「多少の興味がないでもない」とするが、「之亦不思議なる犬と鶏の啼き声で夜更けと夜明けを考へさせやうとするなど、今は大正だと言ひたくなる。座敷の明るさは今にも芸者でも飛んで来さうである。せめて蠟燭の灯に向つて端座して、寝もせず世と人とを案じてゐる姿位見せてもらひたい」といい、最後は「平凡極る監督者の平凡極る作品、それ以外何物もない」と酷評してしめくくった。

『松永弾正』については、ふたたび「監督者」の群集の使用や戦争場面の演出について批判し、「『ギョツツ』の演出をもつと勉強する必要がある。之では「孤城楽月」以外一步も出てゐない」という。役者についても「すべて平俗な表情術と、混濁した発声術しか持つてゐない。尤も澤田文の台詞文は確に聞える。然しそれだけでこの役者を名優だとする人はあるまい」と評した。

最後に『安政小唄』については、「この作者だけは慥に作劇術を知つてゐる」としつつも、内容に紙面を割か

ず、日本の興行システムや観劇マナーについて次のように批判してしめくくっている。「日本には五時間以上も客を置いて、まだ短過ぎるといふ人があるさうだから驚く。はねた後の下足の混雑を考へると通も芝居の帰りのやうな気がしない。傍で煙草をのみ出したので愈々と観念して立ち上つた」。

この批判内容の特徴としては、「舞台監督」すなわち舞臺面の演出への不満について触れる部分が多い点、また「日本の表現主義」の批判をしたことと、日本の劇界の前進のために「『ギョツツ』の演出をもつと勉強する必要」性について述べたこと等から、秦が観たドイツの舞台を基準とし、それと比較してこれらの作品を批判する視点であった点が挙げられる。

資料⑧：「ペスト（表現派映畫脚本）」（1924（大正13）年11月『演劇新潮』掲載）

翻訳。掲載誌『演劇新潮』あとがきにおいて、「映畫脚本ではあるが、表現派の重鎮としての彼の特質を知るに足る傑作である」と解説されている。

資料⑨：「伯林著作家協會會則」（1924（大正13）年11月『演劇新潮』掲載）

翻訳紹介。

資料⑩：「獨逸劇作家協會」（1925（大正14）年1月同誌掲載）

翻訳紹介。

資料⑪：「ヨオゼフ物語」（1925（大正14）年3月の『演劇新潮』掲載）

バレエ・リュスが上演した舞踊劇<sup>(7)</sup>の台本の翻訳。同誌にはレオニード・マシーンの舞台写真も掲載されている。フォーキン振付、19歳のマシーン初の主演作であるこの作品は、ケスラー伯爵とホフマンスタールによる台本、シュトラウスによる音楽という組合せが豪華であった。装置はホセ＝マリア・セールによる典型的なバロック風のもので、バクストの衣装はルネサンス風であったが、色合いは斬新なもので、登場人物と装置のコントラストが十分に計算されていたという。舞台は16世紀のヴェネツィアの豪商ボティパルの屋敷で、聖書の「エジプトのヨゼフ」の挿話を下敷きにした粗筋であった（『ディアギレフのバレエ・リュス1909-1929』1998：106）。

資料⑫⑬「脚本のラジオ放送権」（1925（大正14）年5-6月『文藝春秋』掲載）

「脚本のラジオ放送権」では、ベルリンでのラジオ流行における戯曲作品の放送をめぐる作家が放送者側に対して起こした訴訟について、その判決文を引用しつつ紹介したもの。「これは獨逸でも今迄に起つた事のない著作権法上の全然新しい問題で、しかも今後頻発すべき重要な事実である」ため、「日本の劇作家協會も今に必ず

起り得べきこの種の問題には、十分の注意を払はれん事を希望したい」と呼ぶかけている。

また、上記の6月の「脚本のラジオ放送権（第二信）」には、前月号の編集後記において、シベリア経由で送られたはずだが紛失したのか未着であるとされていた原稿「獨逸の無名作家」も含まれている。これは、ドイツにおいては、「無名作家」が売り込みのために脚本を劇場に持ち込み、これを劇場の脚本部が目を通すことが頻繁に行われている事実を紹介し、「かういふ根気の好い無名作家を雲の如く控へる獨逸の劇場に比べると、日本の劇場のそのお係りなどはのんき極るものであらう。日本の無名作家はもつと悩ましても関はない」と提言している。

資料⑭：「ストリンドベルクの油絵」（1925（大正14）年7月『文藝春秋』掲載）

古書店で観たストリンドベリ自筆の絵画について紹介したエッセイ風のもの。

資料⑮：「西洋文士筆蹟値段」（1925（大正14）年10月『文藝春秋』掲載）

新聞に夏目漱石や与謝野晶子の短冊などが売りに出ることを聞き、「何かの比較までに、西洋文士の筆蹟相場を」報告したエッセイ風のもの。筆蹟の作者として登場する人物名を登場順に列挙しておく。ベエトオフエン、マルチン、ルウテル、ワアグネル、イプセン、トルストイ、ツルゲネフ、ストリンドベルク、ハウプトマン、シュニツツレル、ゴオチエ、モオパッサン、フロオベル、ユウゴオ、ルソオ、ドオデエ、ヴルレエヌ、ヴルハラ、ン、ジオルジ・サンド、ゾラ、ルメエトル、サルドオ、スクリイブ、デュマ、メエテルリンク、カアライル、デツケンス、ラスキン、ブラウニング、ロングフェロオ、マアク・トエン、ハルベ、エエデキンド、ヘッセ、アルノ・ホルツ、シルレル、ハイネ、ゲエテ、ヘッペル。

資料⑯：「モスカウ日記」（1925（大正14）年12月『文藝春秋』掲載）

同年9月16日より10月13日までモスクワに滞在していたようである。その時のことを日記風に紹介。観劇記録を追うと、まず、9月19日の夜、第二藝術座で『ハムレット』。これについて、「かの文豪チエツホフの甥主人公を演ず。近代風にして悲壮なる藝甚だ見るべし」としている。9月23日夜、第二国営活動館にて、映画『駆進登録官』。これについては「プウシキンの作を藝術座のモスクキン演ずれども、映画は少しも見るに足らず」。9月24日、大劇場でムソググスキイ作の歌劇『サロチンスクの市場』。これについては、「劇場内金色絢爛として六階の棧敷連る。管弦楽は力足らず、露國風俗はおもしろけれど舞台混乱す。場内に演劇展覧会あり。舞台模型衣裳写真等を陳列し幕間に見せる。見物の指にさすがにちらほらと宝石の耀くを見る」。9月27日夜、「キノ、コロシ」にて「米國物ロイドの活動写真」。これについ

て「見物歓呼す。僅に現時のモスカウにて哄笑すべき機会ならんか」。9月30日夜、大劇場にてコルサコフ作『サドコ』。10月1日夜、大劇場にてバレエ『白鳥の湖』。これについて「若く可哀らしき踊り子夥しき数にて甚だ好く踊る」。10月3日、第一国立曲馬場にて、「亜刺比重人の物凄き曲藝」。10月4日昼、第一芸術座『青い鳥』。これについて「場内頗る清楚を極む。見物の半は子供連の女客にて、一人分の切符にて子供を膝に載せて見物する風俗も珍し。昼興行なれば著名の役者は現れず。されどその演出技藝に至りては往年初めてこの一座を伯林にて見たる折の感激を想起せざるを得ず。即ち見物中屢涙湧き来るを禁じ得ざりき。嗚呼世はソキエトにして藝術愈々めでたし」。

このほか、楽器店でレコードを求めたり、また国立西欧新美術館を訪れたりしている。

資料⑰：「振られ男の仇討（人形芝居脚本） 又の名、男のたくみ女のたくみ」（1925（大正14）年12月『新小説』掲載）

翻訳紹介。

資料⑱：「役者チエツホフ」（1926（大正15）年1月『文藝春秋』掲載）

モスクワで観た第二藝術座の「ハムレット」の観劇報告。

資料⑲：「オイケン」（1926（大正15）年3月『文藝春秋』掲載）

1920（大正9）年のクリスマス前に、エナヘオイケンを訪ねた時のことについて紀行文風に書いたもの。第一高等学校在学中にドイツ語教師であった三並良が主催していた「オイケン会」以来、オイケンは「さすがに馴染深い」といっている。

資料⑳：「ドイツの連鎖劇」（1926（大正15）年7月『文藝春秋』掲載）

冒頭に次のようにある。「浅草で山崎長之輔といふ役者がやつた連鎖劇は、遂に見る機会を無くしてしまつたが、今度は伯林で活動写真と芝居とを、筋の上にも舞台の上にも連続させた、正しく連鎖劇といふものを見た」。これは、国民舞台上演されたアルフォンス・バクエト作、ピスカートル演出の『海嘯』であり、筋を紹介しつつ、「私は今この革命劇の筋には余り近寄りたくない」とし、演出について特に「おもしろいと思ふ」とし、次のように紹介している。「第四の壁を取り除いて、平面化された自然主義の舞台から、舞台を立体化さうとする構成主義の演出に至る近代の芝居の変遷が、更にフィルムによつて舞台の上に空間化と同時に時間化さうとする点である」。各場面について目にしたままを写實的に紹介しつつ、末尾で次のように提起している。「（略）時間と空間の交錯から幻のやうに現れてこやうとするこの感覚の藝術が、唯連鎖劇といふ悪い連想を持つた名前で捨てられるのは甚だ残念である。子供の玩具とかに売り捨

てられるといふ古フィルムを利用して、日本でもかういふ新しい連鎖劇を起す若い野心家はゐないのか」。

## 2. 考察

ここでは、前章で明らかとした秦豊吉の20点の記事の記述内容とともに、これ以外の時期において秦豊吉が執筆した著書や雑誌記事の記述を参照しつつ、ベルリン滞在時期において、秦豊吉が舞台芸術・文化及び舞踊にもっていた近代化意識について考察する。

### 2.1 著書『獨逸文芸生活』と、ドイツ人芸術家へのインタビュー

前章で紹介した雑誌掲載記事のほか、1928（昭和3）年に出版された秦豊吉の著書『獨逸文芸生活』も、1920年代ベルリン滞在期の秦豊吉の活動研究の考察対象に含めたい。同書は、タイトルにあるように、ドイツに滞在し生活していた時期に文学、演劇、映画などについて書いた、30点のエッセイを収めたものである。雑誌に書いたもののうち、「猥褻の夜—シュニッツレル「輪舞」騒動記—」（資料①）、「ストリンドベルクの墓」（資料②）、「獨逸最近の舞臺について」（資料③、ただし同書では「芝居の思ひ出（大正九年から大正十二年まで）」のタイトル）、「獨逸劇作家協會」（資料⑩）、「脚本のラジオ放送権」（資料⑫・⑬）、「獨逸の無名作家」（「脚本のラジオ放送権（第二信）」に含まれている、資料⑬）、「ストリンドベルクの油絵」（資料⑭、ただし同書では「ストリンドベリイの自筆油絵」）、「西洋文士筆蹟値段」（資料⑮、ただし同書では「西洋文士筆蹟の相場」のタイトル）、「モスカウ日記」（資料⑯、ただし同書では「モスクワ日記」のタイトル）、「役者チエツホフ」（資料⑱）、「オイケン」（資料⑲、ただし同書では「哲学者オイケンを訪ふ」のタイトル）、「獨乙の連鎖劇」（資料⑳）は、同書にも収められている。以上の本書の内容から、ベルリン滞在時期の考察対象に含めても差し支えないだろう。

また、同書の中には、文章の末尾に日付が入ったものがあり、掲載媒体については今回の調査で不明だったが、日付が秦豊吉のベルリン滞在期（1920（大正9）年3月～1926（大正15）年7月）に含まれるものについては、次に日付順にタイトルを挙げておく。

- 1920（大正9）年5月「ハウプトマン訪問記」
- 1922（大正11）年4月  
「維納の黄昏—シュニッツレルを訪ふ—」
- 1924（大正13）年4月「ストリンドベリイの婚」
- 1924（大正13）年4月「芝居」
- 1925（大正14）年11月  
「ラインハルトの新劇場「喜劇」」
- 1926（大正15）年1月「獨逸の「新しき村」」
- 1926（大正15）年4月「その日その日」
- 1926（大正15）年5月「映画「戦艦艦ボチエムキン」」

同書には、秦がヨーロッパの著名な芸術家に面会して

インタビューをおこない、その内容を紹介したものが6点ある。インタビュー対象者は、「ハウプトマン訪問記」と「ハウプトマン家の除夜」における、ハウプトマン<sup>(8)</sup>と、「維納の黄昏（シュニッツレルを訪ふ）」ではシュニッツラー<sup>(9)</sup>、また「劇評家ケルと語る」では劇評家アルフレッド・ケル、「獨逸の「新しき村」」では白樺派と交流し東京で展覧会もおこなっていた版画家ハインリヒ・フォーゲラー、「哲学者オイケンを訪ふ」（資料⑲「オイケン」）では哲学者ルドルフ・オイケンであった。

このインタビューの内容について、舞台関係の人物として、ハウプトマン、シュニッツラー、アルフレッド・ケルについてのみ触れておくと、ハウプトマンとの交流は、秦がベルリンに着任してまもない1920（大正9）年の5月、ドイツ国境のリーゼン山脈にハウプトマンを訪ね、秦は、自らが翻訳として関わった舞台協会の「馭者ヘンシエル」のヘンシエル役の加藤精一、給仕役の金井謹之助の扮装写真、近代劇協会の「ハンネレの昇天」<sup>(10)</sup>の衣川孔雀のハンネレの写真、また演劇研究会の「僧房夢」の舞台面の絵はがきなどを持参し、日本におけるハウプトマン上演について知らせ、また、日本の演劇人である貞奴や日本の自由劇場の存在について論じた。

またシュニッツラーとの面会は、1922（大正11）年4月、ウィーンの自宅を訪ね、日本でのシュニッツラー訳の著作権料、『アナトール』の英訳、日本でのシュニッツラーの作品の上演、『輪舞』のベルリン・ウィーンでの両上演などについて話した。

劇評家アルフレッド・ケルは「伯林日刊」の劇評家であった。秦によるとケルの劇評は次のようなものであった。「機知と学識と諧謔を縦横に振り廻して、舞台監督も役者も、作者も殆どこの劇評家の前には縮み上つてしまふ。（略）日本の劇壇でもしケルのやうな批評をしたら、定めて悪口を言はれるであらう。それは少しも啓蒙風な所がないからである。どこまでも超然として「批評は藝術なり」といふ立場を動かないからである。その劇評は時々詩を書いて之に代へる事がある。唯その劇評の文章は頗る辛辣で、簡潔で、上品で、しかも含蓄の多い言葉と学識で書かれるから、私のやうなものには完全に分らない」（秦1928：69-70）。秦はケルの家で、ケルと交流のあった故人・郡虎彦と、貞奴について論じ合い、貞奴について秦が日本では「ゑらい女優」とは思われていないと言うと、ケルは貞奴の「死ぬ間際のごく微細なピアノシモ」（秦1928：72）に感心したと語った。このほか、カイザー、ゲーリング、トラーの表現主義戯曲の劇作家について等をインタビューしている。

こうした秦豊吉のドイツの演劇人へのインタビューの仕事について、ドイツ文学者としての秦の活動を再評価した上村直巳氏は、「貴重な証言集」とし、著名人に会見を申し込んだ秦の「積極性」を、当時の他のドイツ文学者には見られないものとして、高く評価している。

## 2.2 新劇の人々との関わり

### 2.2.1 『演劇新潮』

秦豊吉がベルリン滞在時期において多く寄稿した雑誌に、『演劇新潮』がある。「獨逸最近の舞臺について」(資料③)、「演技座を見る 一三月十八日見物一」(資料⑦)、「ベスト(表現派映画脚本)」(資料⑧)、「伯林著作家協會會則」(資料⑨)、「獨逸劇作家協會」(資料⑩)、「ヨオゼフ物語(舞踊劇脚本)」(資料⑪)はすべて『演劇新潮』の掲載である。

『演劇新潮』の同人の久米正雄、山本有三、菊池寛らと秦豊吉は、第一高等学校時代の同級生で友人であった。久米は、『演劇新潮』の創刊号において「思ひ出の新劇」1924(大正13)年1月『演劇新潮』掲載において、学生時代の秦との交友について次のように述べている。「其當時まだ芝居の事と云へば、やはり通とか粹が重んじられ、田舎者の談義などは、悉く百姓と言下に退けられて了ひさうな風潮が、新劇團の中にさへも充滿してゐたために、さう云ふ過去を持たないと云ふ事が、私をしてどんなに羞らひと悲しみとを感ぜしめた事か。一方、何等さう云ふ先入主なしに、新しく劇に接し、新しい眼で芝居を観ることを自ら誇りながら、其當時、高等學校の劇仲間であつた秦豊吉君や、京橋の池田病院の池田清君などに對して、どんなにむくつけき田舎者のひげ目を感じた事か。今考へると馬鹿々々しいが、正に事實だつた」。また、「獨逸最近の舞臺について」(資料③)は、山本有三の依頼で寄稿したものであった。秦豊吉がこの雑誌に多く執筆した経緯には、こうした大正期の演劇界を担った秦の同級生達からの、秦の舞台芸術、文化への見識への信頼が存在していたであろう。

「伯林著作家協會會則」(資料⑨)が掲載されている1924(大正13)年11月号『演劇新潮』の編集者によるあとがき欄には、「編輯一同、本誌が段々世界的になつて行くのを内心の誇としてゐる」とあるが、「獨逸最近の舞臺について」(資料③)のように、現地で舞台を観た者にしか書くことができない種類の仕事や、また「伯林著作家協會會則」(資料⑨)、「獨逸劇作家協會」(資料⑩)のような舞台上演に際する専門的な仕事、あるいは「ベスト(表現派映画脚本)」(資料⑧)、「ヨオゼフ物語(舞踊劇脚本)」(資料⑪)における演劇のみならず幅広いヨーロッパの芸術・娯楽ジャンルに関する紹介の仕事は、『演劇新潮』の人々の活動に少なからぬ貢献をなしたであろうと思われる。

### 2.2.2 築地小劇場

ベルリン滞在時期の秦豊吉の寄稿したものには、ドイツ表現主義演劇に関わるものが多い。秦豊吉がベルリンに滞在していた1920(大正9)年から1926(大正15)年までの時期には、山岸光宣、新関良三などのドイツ文学者や、秋田雨雀、山本有三、小山内薫らの演劇人らにより、表現主義の理論や表現主義的戯曲が盛んに発表され(『築地小劇場と表現主義』大笹1986:419-425)、また表現主義戯曲の翻訳上演に大きな功績を持った時期の

築地小劇場の活動時期が含まれる。また、1921(大正10)年に映画『カリガリ博士』、翌年カイザー作・マルティン監督の映画『朝から夜中まで』が封切られており、後者はドイツ以外では日本でだけ公開されているため、大笹氏は日本に「表現主義の関心に特殊なものがあつたのである」としており、秦の紹介は、こうした日本の状況に応じたものであったといえる。

築地小劇場の機関誌『築地小劇場』によると、秦豊吉は大正14(1925)年3月より築地小劇場の「客員」としてその名を連ねている。

秦には、築地小劇場の設立メンバーであつた小山内薫、土方与志と既知の間柄であつた。小山内薫とは、1916(大正5)年に旗揚げした新劇場の同年9月の第三回試演「シュニッツレル・アアベント」(丸の内保険協會講堂)におけるシュニッツラー「小間使と若旦那」(『輪舞』の中的一幕)、「挿話」(『アナトオル』の中的一幕)の翻訳、翌年2月、京橋鴻の巣でおこなわれた第四回試演での「記念の宝石」(『アナトオル』の中的一幕)の翻訳において関わっていた。また、小山内は『演劇新潮』の同人でもあつた。

土方与志とは、土方がベルリンに滞在していた時期に交流を持っていた。土方は、1922(大正11)年11月に外遊し、パリを経て1923(大正12)年秋にベルリンに到着し、「常に最もいい席で」ラインハルト、イエスナー、カールハインツ・マルティン、またタイロフのモスクワ・カンメルテアトルのベルリン興行などを観、また、自然主義演劇の育成者の一人カール・ハイネと、ラインハルト系のドイツ座のもっとも若い演出者アルトゥール・ライヒに師事してドイツ劇壇史や演出理論、演出の実際を学んで、モスクワを経て1923(大正12)年12月末に帰国したということだが(土方1947:303-305、大笹1986:382)、その土方と、秦はベルリンで「二人で寒い伯林の夜に「國姓爺」の新しい舞臺を考へ」たといっている<sup>(11)</sup>。

## 2.3 秦豊吉の舞台芸術、文化における近代化意識

このように、秦豊吉には、当時の新劇の中心人物と呼べる人々との人脈が存在していた。秦豊吉の同時代のドイツ演劇の紹介は、日本においては、主に新劇という流れにおいて行っていたといえる。こうした活動において、当時の秦豊吉は、日本の劇界全体に提言する姿勢をも持っていた。秦の見解について、次に考察してみたい。

### 2.3.1 澤田正二郎との論争から

「演技座を見る 一三月十八日見物一」(資料⑦)に関して、同年同月の同誌(『演劇新潮』)には、批判対象となつた新国劇の創始者・澤田正二郎が、「秦君の『演技座観』に対し」というタイトルで「反駁文」を掲載している。

新国劇は、早稲田大学卒業後、文芸協会、芸術座、近代劇協会などに在籍し新劇運動に関わっていた沢田正二郎と、倉橋仙太郎、金井謹之助、田中介二、小川隆、中



田正造、渡瀬淳子、三好栄子らが1917（大正6）年4月に結成した劇団であり、発足時の新国劇とは、大笹吉雄氏によれば、「新しい国劇」という劇団名からもわかるように、逍遙流の大劇場主義を方針とした。（略）この裏には、この期にさかんに論議された民衆劇論の影響もあった。それともう一つの特徴は、このころの新劇団が女優を売りものにしたのに対して、新国劇が俳優中心主義を貫こうとしたことだった」という特徴をもっていた。澤田は1920（大正9）年頃より、「時代の民衆」を離れて劇の理想はなく、また「無闇に民衆の興味のみに媚びてゐては、これまた永遠に演劇の進歩も民衆の進歩もない」、よって「片足のみは不断に民衆より半歩を進めよ」とする「演劇半歩主義」（大笹1985：239）を唱え、そのレパートリーも、立回りからドストエフスキー作「罪と罰」、日本の現代劇戯曲の上演まで幅広く行っていた。関西で活動していたが1922（大正11）年11月の浅草の公園劇場の公演から東京での活動を再開し、評判を上げ、震災までは新国劇附属演劇研究所を設立して俳優養成も行った。大笹氏は、沢田正二郎と新国劇について、次のように演劇史的重要性をみている。「知識層をふくんだ上で一般的な支持において、この期の新国劇以上のものはそれ以前になく、以後にもないといってよからう。沢田がもう少し生きていれば、その後の演劇地図は変わったろうと思われる」（大笹1985：268-269）。澤田と秦の論争の背後には、二人の演劇観の相違があるのではないかと思われ、これを対比させることにより、秦豊吉の近代化意識の方向性がおのずと理解されるのではないかと思われる。

前章の「演技座を見る 一三月十八日見物一」（資料⑦）の資料紹介では、秦の批判の特徴点として、「舞台監督」すなわち演出家への不満について述べた部分が多い点、またドイツの舞台上演を基準とし、それと比較して作品を批判するという、「西洋」傾倒の態度を挙げている。このうち前者について、澤田は、「秦君は舞台芸術の奈邊より来るものなるかを知らないと思える。作劇法が、何の線から何の線までと区別されてゐるものではないか、平板な歴史逸話でも構はないではないか。人間が顔を見合せただけでさへ演れば芝居になることを知らないのか」といって秦を批判している。澤田正二郎がここで示している「人間が顔を見合せただけでさへ演れば芝居になる」という演劇観と、秦豊吉が示した、演劇作品に「性格」や「心理」や「技巧」や「解釈」を求め、筋や場面のための照明や装置などの舞台構成を重要視した演劇観に、そもそも根本的に相違があるように思われる。

また後者については、たとえば秦は演出を習うためには西洋の作品である「ギョツツ」を勉強すべきだとしたが、そうした秦の主張は、澤田の「演劇半歩主義」における、新しいことを行うその一方では「常にその手を親切に民衆と握手せよ」（大笹1985：239）とした立場からは、やはり根本的に相容れないものであろう。澤田が、「ハンデキャップをつけて観てもらい度いといふので

はない」としながらも、「獨逸あたりの完備した劇場で、満足な演劇に浸つてゐた秦君には、日本に帰つて来て見るもの、殊にその好むところの演劇などに至つてはその悉くが不満だらけであらう。忘れては可けない。今の帝都は焼跡である。劇場はバラックである。急ごしらへの衣裳、大、小道具、電気装置、どうして完璧を期し得られようぞ」と切々と主張しているのは、澤田の方向性からすると当然の主張といえる。ちなみに、澤田がここで述べる「焼跡」、「バラック」の劇場、「急ごしらへ」の衣裳などの不備は、前年に起こった関東大震災による打撃のことを指しており、この公演もバラック建ての新築劇場のこけら落とし公演であったが、秦はこうした事情を考慮することは、この劇評において一切していない。

また、澤田正二郎は、秦が非難した演出部分について、細かく事情の再認識を促している。『寺田屋騒動』の第二幕について、秦が「一面に坐つた浪士の様子も、まづ無尽に集つた講中のやうな心持だけしか出てゐない。あの坐り方もあゝべた一面でなしにもつと一種の群像として取扱つたらよささうなものだ。とにかくすばらしくおとなしい浪士達だ。よほど雑談の嫌ひな人々だと見える。煙草吸ふ男さへないやうだ」と批判した部分に対し、台詞を邪魔するから雑談するときに声を発していないのは当然であり、また煙草を吸う男を登場させることは思ひつきはしたけれども、灰落としを叩く音のために登場させなかった、しかし、鉄砲や刀の手入れをしている男、手紙を認めている者、顔を刺っている者などさまざまいたはずであり、「外国に行つて来ると、余ほど眼のピン트가違ふものと見える」と返した。また、澤田は、秦のこのような演出が不可能であったことについて次のように具体的に述べている。「君が謂ふやうに、この場を悲壮ならしめるに相応の効果があるべき筈の川の流れと月光も、次の場の道具が後ろに用意してあるために、あの背景と、窓の障子との距離はわづかに一尺足らずしかない。室内照明に使つた欄間の電光と脚光とは遠慮もなく照りつける。どうして完全な月光を見せることなどが出来ようぞ」。そして、「秦君も、今後演劇の批評をやる考へなら、少し舞台裏の飯を食つて来るがよい」といった。

このように、評論家・秦豊吉の態度について、澤田は実演者としての立場から、また自身の近代化思想から、「現実」と乖離した無意味なものだとして反論しているように思われる。しかし、これまでみたように、秦が同時代の「西洋」の演劇についての、インタビューや脚本、また制作部分についての翻訳紹介などを日本の雑誌へ精力的に重ねていたという事実からは、澤田への批判における、「西洋」を基準としてそれと並ぶようなレベルの高いものをひたすら要求した秦豊吉の態度も、沢田と同じように日本の劇界の近代化を力強く願った結果の、意図的な積極的行動のように思われる。二人の論争は、秦の劇評の指摘内容が問題だったというより、お互いの、日本の劇界の近代化をめぐる方法や立場の根本的差異から、必然的に生じたものだったように思われる。つまり、澤田正二郎は秦豊吉の批判が現実と乖離した無意味なも

のだと考え、秦豊吉は澤田正二郎の行き方を生ぬるいと捉えていたということなのではないか。

澤田のいう「現実」と秦の見た「現実」とは、おそらく異っていた。秦は、西洋から日本へのオリエンタリズムの視点には敏感だった。「所謂邦劇の海外紹介に反対す」(資料⑤)において、「西洋人」が「日本の芸者の振袖と紙細工の提灯に感嘆するものか」としつつ、「第一西洋人には日本と支那の区別が分つてゐると思ふのが、既に頭からの誤謬」といっており、また、フランス人が浮世絵や歌舞伎を観たがっていることに触れつつ、「仏蘭西が日本のものを歓迎するものは、それが藝術品としてでなく、外交政策上の意味が頗る多い事を忘れてはならない」とし、「サロンで開かれた日本室が、更に土地の人の目をひかないで、それこそ閑古鳥でも啼き兼ねない有様は、あれを見られた人はご承知であろう」ともいっている。澤田正二郎は、舞台を享受する「民衆」を日本に限定して捉えていたが、秦はそうではなかった。秦豊吉の近代化意識においては、当時の日本人としての優れた近代感覚こそ再評価すべきものだろう。

### 2.3.2 「西洋」直輸入的な近代化意識

このように、新国劇の劇評にみられた、秦豊吉の近代化意識は、1924(大正13)年4月『新潮』掲載の「所謂邦劇の海外紹介に反対す」(資料⑤)にも、同じ方向性を持って含まれている。次の記述をみても。「研精会で聞く三味線の音色が直に同様にカアネギイホオルで聞いて日本人を誘惑する力を持つてゐなければなるまい。紐育の舞台なり、巴里の音楽堂で三味線の板を叩くような音が響く事を想像して見給へ、考へた丈でもふき出しくなつてしまふ」。秦豊吉は、海外に紹介すべき日本の演劇を、「場所の如何に拘らない」「普遍的価値」、「東西相通する近代精神」を持った「藝術」だとし、歌舞伎の舞踊はそれにはあたらないとした。また、ここで秦豊吉がそういった「藝術」に当たるものとして具体的に挙げているのは、「トルストイ」であり、「モスクワ藝術座の出すチェホフ」であり、「チェホフ」については、次のように述べている。「もし私らに藝術として感銘を与へてくれ、私らの近代的精神に背くものでない作品があれば、言葉の相違風俗の差異が何であらう。ロシア語を一単語すら知らなくても、モスクワ藝術座の出すチェホフなら、私らはいつでも泣いて見られる」。

このような記述はいうまでもなく一方的である。秦は、「体の簡単な動作を唄で説明して行く歌舞伎の踊が、三味線の伝統的価値を知らず、振を説明する唄が分らず、之に色彩的背景となる旧来の歌舞伎芝居の小屋の雰囲気が無くして、それで西洋人に鑑賞し得るものかといふと、私は絶対に出来ないと答へる。第一唄はれる唄の文句すら、私らが小さい時分から聞き馴れてゐればこそ、文句の意味が分るが、あの山台の上で新しい歌でも唄はれて見給へ、幸治郎だらうが伊十郎だらうが、到底何を言つてゐるのだから日本人は何人もゐまい」といっており、文化の文化的価値が状況に左右されることには敏感で

あったが、しかし、その逆、たとえば秦はモスクワ藝術座のチェホフ作品を観れば「西洋」人と同じように「泣く」といったが、では例えばチェホフの芝居が「旧来の歌舞伎芝居の小屋の雰囲気」の中でおこなわれるとすれば、その場合に今日のわれわれが感じるような奇異さについては触れられていない。この時期の秦豊吉がいう「ほんたうの」「藝術」とは、おそらく「西洋」の「藝術」でしかあり得ず、秦豊吉の近代化思想とは、これと同じものを日本の劇界にも求めるという、直輸入型と呼べるような、方向性としては単純なものであったように捉えられる。

### 2.4 秦豊吉の舞踊についての見解

秦は、舞踊について、次のように述べていた。「もし三味線を離れ、歌をすててもなほ藝術として、肉体の旋律として鑑賞し得る日本の踊があつたら、初めて之を海外へ紹介するのも好い」。秦は、「踊」というのは、「抒情詩でもなければ物語でもない」、「衣裳もいらなければ、音楽も不必要」な、「体の旋律」であるから、歌舞伎の「踊」は「踊」といえないといい、「いつになつたら日本の踊りが出てくるのであらうか。(略)歌がなく、音楽の無い処に私らの求める肉体の踊がある。この立場から見ても日本にはまだ踊りはない」と述べ、歌舞伎の舞踊とは異なる舞踊芸術を期待している。秦は、「藝術」として成立するような理想的な「踊」を、「体の旋律」「肉体の踊」「曲線の音楽」などの表現で表しているが、具体例は挙げられていない。

しかし、これまで考察してきた、秦豊吉の直輸入型の近代化意識からは、秦豊吉がここで「藝術」として考えた、舞踊の理想の主張にも、同時代のヨーロッパの舞踊芸術が想定されてのものなのではないかと推測できる。ただし、現在のベルリン滞在時期の秦の執筆記事の調査からは、舞踊について触れたものは、記事としては1925(大正14)年3月の『演劇新潮』掲載の「ヨオゼフ物語」(資料⑪)だけであり、また記述としては、「モスカウ日記」(資料⑫)においてバレエ『白鳥の湖』を観たというもので、秦が舞踊に触れた形跡も、現在のところこれ以外に見当たらない。こうした1920年代の秦豊吉については、のちに森岩雄が次のように回想している。「伯林に於て氏はラインハルト、エスナー、或はカアル・ハインツ・マルチンの徒の舞台芸術をしきりに余に教えてやまざりしも、年少客気の余は却てエリク・シャレルのレヴュウ並に新興ミュージカル舞台こそ、カブキと新劇のみの祖国舞台に必要な模範たることを力説したるに、氏は一顧もせず余を憫笑し去りたり」(森「会心の笑顔」秦1958:9)。秦豊吉は、昭和期に東宝に入社後、日劇ダンシング・チームや帝劇ミュージカルスなどにおいて、森がいう「レヴュウ並に新興ミュージカル舞台」といった、いわゆる舞踊的要素を含む舞台娯楽のジャンルの第一人者の一人となったが、確かに、このベルリン滞在時期の、秦豊吉執筆の資料からは、むしろ新劇との接点の側面が大きかったように捉えられる。

しかし、ベルリン滞在期に限らず秦の記述をみると、実際は、秦がベルリン滞在中に観た舞踊家や舞踊作品はいくつか存在した。戦後の著書『演劇スポットライト』所収の「思い出の欧州バレエ」に詳しい。これをもとに、次項より、秦がベルリンにおいて触れた舞踊芸術・文化がどのようなものだったのか、考察を進めてみたい。

#### 2.4.1 舞踊芸術の観劇

秦豊吉は、「思い出の欧州バレエ」(秦 1955: 74-79)において、冒頭で次のように述べている。「世界の舞踊史に名を残すアンナ・パヴロワとか、デニシオン、ルウス・ペエジ、アルヘンチナ、スミルノワという人達は、みんな日本へ来て、東京の帝劇の舞台で踊りました。私はその頃日本におりませんでしたので、こういう舞踊家は悉く欧州で見ました」。また、「欧州生活何年かの間に、どれ程踊りを見たか、もう忘れ」たともいっている。では、どのような舞踊家・舞踊作品を観たのか。ただし、すべて観劇の時期が明確に記されておらず、不明な点多々ある。ロシアのバレエ団の客演の観劇のみ、「一九二二、二三年頃」とだけ記述がある。しかし、たとえば、同時期のドイツ滞在の日本人の舞踊観劇を拾ってみると、村山知義もバレエ・リュスとバレエ・スエドワを観(村山 1971: 86)、石井漠はタマラ・カルサヴィナのバレエ・リュスと、スミルノワ夫妻をアポロ座でみたと記している(石井 1951: 94-97)ため、これらに関しては、彼らの滞在期間と同時期かと見当づけられる。今後、当然、調査を進めて厳密にする余地があることを記しておく。現時点では、秦が1920年代のベルリン滞在時に観たのではないかと、という可能性のあるものを全て挙げ、秦豊吉が当時のベルリンで舞踊というジャンルにどのような見解を持っていたのかを探る事を目的として、以下を進めていきたい。

まず、ベルリン滞在中に台本を翻訳していたもの、すなわち「ヨオゼフ物語」(資料⑩)については、これを「今日まで忘れ得ない」ものとした。「聖書にあるポチファの妻が、裸体になってヨオゼフを誘惑する物語で、すでに東洋的な幻想の舞台」、「裸のたくましい拳闘の振を舞踊にしたものの力強さは、実にすごい」(秦 1955: 76)と回想している。秦はこれを「バレエそのものでなく、舞踊劇として私が今日まで忘れ得ない」としているが、これは19世紀的クラシック・バレエの約束事をさまざまな点で革新したバレエ・リュスのレパートリーのなかの一作であった。

また、当時、ベルリンには、モスクワ芸術座やタイロフなどがロシア、すなわち当時ソヴィエトから客演しており、「ドイツの演劇に特段の意義を持った」(『ドイツ演劇史』; 184)が、バレエ団もベルリンに客演していて、秦も、「その頃のベルリンは、モスクワ芸術座、ワフタンゴフ一座の来演と一緒に、ロシア舞踊で全盛を極めたものです」と振り返っている。秦がヨーロッパで観たといっている、ロシア人から来演のバレエ作品・舞踊

家を挙げると、マリンスキー劇場バレエのプリマ・バレリーナで、1916(大正5)年に来日もしているスミルノワの、「昔のポルカ」「夢のワルツ」「クリム鞆鞆人の踊り」、タマラ・カルサヴィナの「昔の英国牧童の踊り」、「魔法をかけられた王女」、「金の鳥」<sup>(12)</sup>。人物では、フォーキン、「ベテルスブルグ帝室ロシア・バレエ団の」<sup>(13)</sup>、ロウコム、ゴレワ、シヤヴロフが挙げられている。

バレエのモダニズムに関しては、バレエ・リュスの影響を受けつつ実験的なレパートリーを上演したロルフ・ド・マレのバレエ・スエドワも観劇経験がある。「民族的な衣装と装置で、清純な印象を与え、「フォルクヴィサ」とか「ゴットレンスク」という群舞は、殊に美しかった」と回想している。

当時のドイツで展開していた表現主義舞踊については、村山知義や石井漠も絶賛したニディ・イムペコーフェンのほか、マリー・ヴィグマン、ハラルド・クロイツベルク、ミュンヘンのマヤ・レックス、ゲルト・パルッカ、ヴァレスカ・ゲルトを観た。秦が特に評価したのは、イムペコーフェンとパルッカであり、イムペコーフェンに関しては「寂しそうな、軀も細く、孤児のような印象で、哀れっぽい顔を曲げ、しなしなした軀を曲げ、少女や人形や道化を踊る単純な美しさは、一寸ドイツには珍しく、多くの人に愛されていました」とし、またパルッカについては、「新舞踊から出てもう一步、美しい跳躍を多くした、柔軟性のある立派な踊り手」と評している。このほか、ヴィグマン、クロイツベルク、マヤ・レックス、ゲルトが挙げられる。クロイツベルクは「国民舞台」の「大入り満員」の公演で、「国王、遊女、労働者等七役位早変わりをする気味の悪い踊りが記憶に残っております」とする。表現主義舞踊の当時の台頭と古典舞踊、すなわちバレエの状況について、秦は次のように報告している。「ドイツの近代バレエは、ドレスデンのマリー・ヴィグマンのように甚だ理論的新舞踊が主流となり、古典舞踊はオペラに付属する人達が、たまに発表会を開くというのが、私の見た頃の有様でした」。当地のバレエに関しては、「子供のバレエ団も何度も見ましたが、西洋の子供は、丈も高く、私たちの目からは、何歳位の子供かも判らず、子供のバレエとして想像するほど可愛らしいものではありません」と述べている。

秦の感想の内容を概すると、秦の舞踊の評価は、イムペコーフェンについての「哀れっぽい顔を曲げ、しなしなした軀を曲げ、少女や人形や道化を踊る単純な美しさ」、パルッカの「美しい跳躍を多くした、柔軟性のある立派な踊り手」などにあらわれるように、舞踊家、なかでも女性の舞踊家の身体的印象美が基準となっているように思われ、さらに秦はいわゆるバレエ・ブームが訪れていた出版時の日本のバレエ状況に対して、「あまり隔りがあり、やはり出来ない事をしようとする無理な仕事に感じます」、「あの太い足の男や、お尻の出たバレリーナ、私はぞっとします」などと述べた。秦は、ヴィグマンの「理論」など、個々の舞踊家や舞踊作品の理論性に深く言及せず、「外国のバレエの基本によって体を作

り、そこから日本バレエを作ることこそ、おもしろい仕事ではないでしょうか」としている。

#### 2.4.2 娯楽的な舞踊の裸体とエロティシズム

前項で述べたバレエ・リュスや表現主義舞踊に比して、より大衆的・娯乐的とされるような舞踊文化についても、秦は接していた。これについては、ベルリン滞在から帰国後の昭和初期、「エロ・グロ・ナンセンス」の風潮に応じ、丸木砂土というペンネームで、『改造』『文藝春秋』『文章倶楽部』『婦人画報』『週刊朝日』などの雑誌、また『讀賣新聞』『東京日日新聞』などの新聞にエッセイを量産していた時期の記述に多く見られる。

エッセイを集めた丸木名義での著書『青春獨逸男』に収められている「『伯林週報』から」は、「大柏林最近報知週報」を翻訳してエッセイにしたものであり、社説欄の「『シエリイ・ド・ライドの裸體舞踊』といふ一文」、広告欄の「フリードリヒ街舞踊宮」の「美人揃ワ、リエテ、各國美人擧閣、」「黒い猫」の「シエリイ・ド・ライド一座藝術バレエ」、「讀出したら面白くて止められない書、新刊」、「伯林の夜」（伯林暗黒面繪入小説）、「罪の尼」（成年の方に限る）、「白い奴隷」（少女誘惑生活小説）、「薔薇色の風呂場」（内容略す）、「『男子美寫眞、藝術と美』、三十枚一組。崇高なる裸體。前金に限る」などと、言葉の羅列によってページを装飾するかのような方法で、ベルリンの「暗黒」の雰囲気を読者に伝えた。このエッセイにおいて、「裸體」が「崇高」あるいは「芸術と美」という語と結び合わされる様な、1920年代の近代都市・ベルリンの、より猥雑で退廃的な舞踊の存在が示されている。また、『青春獨逸男』の「アツクロバート」の項では、ヴァラエティーについても記述がある。ヴィンターガルテンで観た「力わざ」を見せるヴァラエティの内容を描写し、「アツクロバートはナンバアの進め方が快速であるから、どうも今日まで頭に残つてゐるのが少い。やはり獨逸で見た興行ものでは、六日競争、女ボクシング、リリプタアナア道化、百面相の方が思ひ出す機会も多い」と回想している（丸木 1929：217-220）。

秦豊吉はまた、丸木名義での前掲書に収められた「伯林明暗記」という1920年代ベルリンの都市の町並みを描いたエッセイで、『大膽なる寡婦の告白』、『マゾヒズムとサジズム』といった題名の本が置いてある本屋や、『亜刺比亞美人奴隷に賣らるる圖』、『鏡に向ふ裸體美人』などの絵が置いてある「絢爛たる」油絵屋、「燃ゆるが如き見事な金髪に、體を猥褻にくねらして、しなを作つたポーズをしているヴィルヘルム第3世皇后ルイゼの全身大の夫人像がある裏通りなどを描写している。「夫人像」は単なる像だが、猥雑な題名の本や絵などと並置され、秦の書くページのなかで、像は「猥褻」な「體」となっている。

こうした秦豊吉が関心を持った、ベルリンにおける、エロティシズムと結びつく娯楽的な舞踊や「肉体」について、どういうものであったのか、ウォルター・ラカー著「享樂のベルリン」（脇圭平・八田恭昌・初宿正典訳

『ワイマル文化を生きた人びと』所収）ならびに、海野弘氏の著書『四都市物語』を参照してみたい。まず、当時、敗戦と貧困の中で、ベルリンは「ヨーロッパの娯樂の首都」となっていた。ワイマル時代は、「時代全体にその痕跡を残し、かつその遺産の一部ともなった、独特の「大衆文化」を生み出した」（脇・八田・初宿 1980：279）。海野氏によれば、ベルリンが「娯樂の首都」となった背景には、1920年代に入り人口、面積がともに「爆発的な膨張」を呈し、「都市生活者の激増、敗戦の挫折感とモラルの崩壊」によって生じた「デカダンスの気分」があった（海野 1979：77-78）。ベルリンの街自体に猥雑な雰囲気が存在し、たとえば、「見世物やエロ本屋がひしめき、バレエ・ド・ダンスなどのダンスホールがあり、フリードリヒスタット・パラストでは女のボクシングが行われ」、「ベルリンで最初のヌード・ショウが行われ、ポルノ映画も上映されていた」フリードリヒ・シュトラッセの裏通りや、ホモセクシャルの愛好者のたまり場として有名だった「エルドラド」のある、クルフルステンダムの周辺のルーター・シュトラッセ、また、通りから少し入れば、日本人が数多く訪れたという遊び場カフェ・ヴィクトリアを擁したヴィクトリア・ルイゼ・プラッツのある、タウエンチン・シュトラッセ、「芸者カフェ」「税関」といった日本人用の娼家があるフリードリヒ・シュトラッセなどの通りが存在し、女装やホモセクシャルが流行していた（海野 1979：80-86）。ラカーは、「享樂の首都」の具体的状況として、次のように描写している。「ひとたび戦争が終わると、中世以来ヨーロッパではついでお目にかかれなかったようなダンス熱が広がった。新しい時代精神に呼応して、人々は、刑の執行と同じように、セックスが目の前で実演されるのを見たがった。新しいセックスの波は、科学的（ないし似非科学的）研究所の施設から、はてはヌードショーや露骨なポルノにまで及んでいた。『自由恋愛』だとか『別居妻』だとか『やもめ』だとかいう名の雑誌が、成功の度合はさまざまであったが、フランスの『微笑』や『パリ娘の生活』を模倣しようとし、他方では、アドミラルス・パラストとメトロポール劇場が、フォーリー・ベルジェールやカジノ・ド・パリのまねをした。もっと中味のある出し物を望んだ人たちは、次から次へと名前や所有主を変えながらも一九一九年から一九二三年の間に雨後のたけのこのように出てきたもっと小さな店に足を運んだ。従来は、売られていたとしても、ヤミで売られていた新しい種類の文学が、栄えるようになった。このたぐいの文学が取り扱った内容は、表題が示す通り、ハーレムの夜だとか婦女売買だとか、鞭をもった女性だとかエキゾチックな性交の方法だとかであった」（脇・八田・初宿 1980：279-280）。麻薬や性病も流行した（脇・八田・初宿 1980：280-281）。こうしたベルリンの「都市のエロスの世界の雰囲気」について、海野氏は、映画『ジュリア』の一場面について触れつつ、1920年代のパリと比較して次のように述べている。すなわち、パリは「洗練されたエロス」であり、ベルリンは「荒々し

く、野卑で、むきだしであり、時にグロテスク」であり、「より攻撃的であり、より毒々し」いものだった（海野 1979：86）。

前述した、秦が翻訳紹介した広告の中の「シエリイ・ド・ライド一座藝術バレエ」とは、ラカーによれば、上記のようなエロティックな文化のうち、「水準の一段高いもの」であり、興行主や司会者として活躍した退役士官の夫とともにシエリイ・ド・ライド（シラ・ド・ライド）により演じられたもので、「二、三年の間は彼女の模倣をする者が大勢いた」というものだった（脇・八田・初宿 1980：280）。

また、海野氏はベルリンのキャバレーとダダとの関係について、「キャバレーとダダ」において洞察している（海野 1979：87-93）。キャバレーは、世紀末以来芸術家の溜まり場となり、実験的な作品を発表したり即興したりする場所であったが、知的な風刺や笑いの芸を楽しむ場であったキャバレーが、20年代になると、「ダンシング・チームなどを入れて、エロティックな要素を強めるようになってくる。このような変化は20年代の都市の娯楽全体についていえることであって、レビューの形態も、はじめは時事風刺のコントを中心にしていたのに、しだいに女性の脚の魅力が、ボードヴィリアンを片隅に追いやってしまった」（海野 1979：88）。しかし、裸の女が売りものとなるような卑俗な20年代のキャバレーと、ダダの芸術家がおこなっていたキャバレーとは切り離すことはできず、「ダダもまた都市の闇からあらわれたものであり、身体性によって、都市のアンダーワールドを表現していたのだ」（海野 1979：92）とする。すなわち、ダダと20年代のキャバレーの連続性を、海野氏は次のように解釈した。「詩を活字で印刷して出版したり、絵を展示したり、演劇を劇場で上演したりするのでなく、ダダは自らの身体によって世界に語ろうとした。（略）それはまず、ことばの諷刺からはじまった。やがて、音楽と演劇の要素が加わって、さらに身体性が増した。二〇年代にはベルリンにジャズが流れこんできて、キャバレーの音楽とダンスはより全体的な身体空間をつくりだした。（略）ことばのわいせつ性は、現実の身体によってうけつがれた。裸の女や美少年について語るだけでなく、本物の裸の女が舞台にあらわれたのである」（海野 1979：92）。

秦のエロティシズムへの関心は、学生時代から、シュニツラーやヴェデキントなどの作家を好んで翻訳していたことをみてもわかるが（拙稿「明治・大正期の秦豊吉研究—舞台芸術における身体への関心—」参照）、また、秦はベルリンで演劇を鑑賞する際も、舞台上の「體」のエロティシズムに注目しており、「猥褻の夜—シュニツレル「輪舞」騒動記—」（資料①）には、「体に殆ど一糸を纏つた丈で「サロメ」を踊つた「マリア、オルスカといふ白猫のやうな小さい妖艶な女優」や、ヴェデキント作「バンドオラの箱」の「長椅子の上の嬌態」、また、戦後の著書『宝塚と日劇』（1949）には、「初めて正劇の舞台で」見た「女の丸裸」として「エエデキンド

の変態神秘劇「フランチエスカ」の中の、真理を象徴する少女ギスリンド」（秦 1949：178）などの記述がある。また秦が日本に好んで紹介したヴェデキントやラインハルトは、ベルリンやミュンヘンのキャバレーでも活動していた芸術家であった。秦は、こうした、敗戦後の「享楽の首都」ベルリンにおける都市のエロティシズムや、既成のモラルや芸術観念を破壊するようなダダ的なヴァリエティやキャバレーの女性の裸体の「わいせつ性」や「身体性」にも接していたといえる。

#### 2.4.3 舞台上の身体をめぐる近代化意識

ここで、前述の「所謂邦劇の海外紹介に反対す」（資料⑤）の舞踊に関する記述について、再検討してみたい。秦は、「藝術」として成立するような理想的な「踊」を、「体の旋律」「肉体の踊」「曲線の音楽」と表現したが、秦は理想的な「藝術」としての舞踊について、こうした形容を用いて述べてあるだけで、理論を語っていないが、秦の考えた「藝術」としての理想的な舞踊形式とはすなわち、動きやポーズが、肉体の外部にある衣裳による役柄や、歌詞による物語を語らず、純粹に美的な視覚的イメージを喚起させるような舞踊なのではないか。前項まで秦の舞踊体験をみてきたが、同時代のドイツで上演されていた舞踊芸術において、秦は、個々の舞踊家や舞踊作品の作品理論に深く言及することはなく、舞踊家の身体的印象美のみに注目していた。

さらに、秦は、舞台における身体性そのものの西洋化による近代化を力説したのではないか。秦の見解では、秦豊吉の日本の舞台芸術・舞台文化の近代化の対象となったものは、例えば、大正期の新舞踊や、帝劇歌劇部系の当時のモダン・ダンサー達がおこなったダンスの、主題や舞台美術、また動きのオリジナリティーやボキャブラリー等に比べると、なにより、秦が変えたいと感じていたのはより根本的なもの、日本の旧来の文化に根ざした身体性、すなわち身体の所作や体型などに向いていたように思われる。秦が、規制を受けない新しい思潮を象徴するような裸の女が登場する、1920年代ベルリンのキャバレー的なエロティシズムの舞踊文化やその身体性に特に関心を抱いたことにも、それは示されるのではないか。秦がいう、新しい舞踊芸術の提起には、旧来の日本舞踊の形式を、秦の、舞台上に現れる身体性そのものの西洋化によって乗り越えようとする意識も存在する。

秦のこうした思想は、結局、レビューやストリップ、ミュージカル等の活動として、実現されることとなり、いわゆる舞台娯楽のジャンルの裾野を拡げることへとつながっていった。昭和期のレビューの上演活動について、戦後の著書『宝塚と日劇』において、秦豊吉は次のように述べている。「（略）小劇場のレビユウは、まだ日本では完成されていない。これは軽演劇という甚だ簡単な名前をつけられ、文字通りいかにも軽々しいものに見られているけれども、これは誤で、小さい劇場で、最も美しい女性を集め、特に選りすぐった音楽と藝人を網羅した小レビユウこそ、これからの日本の娯楽界に最も歓迎

されるものだと、私は信じている。それには日本の若い女性の方々が、顔の美醜よりも、先ず肉体の美しさを誇るような考えを持つて頂きたいと思つてゐる。裸になるとか、乳房を露す事は、女の体の最も美しい点を見せて誇るもので、何も恥ずかしいものでないと信じて頂きたいのである。こんな事は日本だから言える事で、これが紐育なり巴里ならば当たり前の話で、言うだけ野暮な事なのである。美しき女性の肉体は、それが絵となり彫刻となるように、舞台の上でも扱われねばならない。(略)将来の日本のレビュウは、美しい裸女の肉体の藝術によつてのみ、新しい進歩をするのである」。ここには、1920年代のベルリン滞在時期において、評論家としての秦豊吉が持っていた日本の舞台芸術・文化における近代化思想が、のちにどういう方向で発展していったのかが示されているように思われる。

### おわりに

最後に、本文中で触れられなかった点について幾つか触れておきたい。

まず、秦豊吉の執筆記事収集についてである。本稿では文学雑誌・演劇雑誌を中心に調査したが、新聞の調査などを進めることにより今後さらに充実した調査となることを、今後の課題として挙げておく。

また、本稿では、映画との接点については詳しく触れられなかった。秦の映画関係の執筆記事には、著書『独逸文藝生活』に掲載されているものも併せると、「ペスト」(資料⑧)、「独乙の連鎖劇」(資料⑩)、「映画『戦艦ポチエムキン』」などがある。また、次のような映画界との人脈もあった。1925(大正14)年には、のち東宝で同僚となる映画プロデューサー森岩雄と交流した(森1975:86-95)。森は、新劇出身の日活の現代劇映画の監督であった村田実と、築地小劇場の俳優竹内良一ともに、欧米の映画の買い付けと、森脚本・村田監督の日活映画『街の手品師』の売り込みのため、ヨーロッパの映画・演劇の視察と勉強を兼ねてベルリンを訪れた。森は田中栄三の紹介で秦を訪ね、秦は、下宿の世話と、『カリガリ博士』の買付けのための口利き、またベルリンの映画を観るだけのプランを作って森を案内した<sup>(14)</sup>。ただし、『街の手品師』の売り込みについては秦に叱られたという<sup>(15)</sup>。秦の、身体をめぐる近代化意識には、映画文化の影響も考えられる。こちらの考察もあらためて行いたい。

なお、さらに秦の著述とベルリンに渡った人物の日記や回想などを併せて探ったところ、秦が交流を持った日本の文化人は小宮豊隆もあり、小宮豊隆が自身の欧州滞在を綴った『ベルリン日記』には、しばしば三菱の秦のところへ換金等の用事で訪れたことが記録されており、また、49ページには、ドレスデンのダルクローズの舞踊学校の講堂の前で写された秦と小宮豊隆両人がおさめられた写真も掲載されている。いまだヨーロッパの芸術思潮の吸収が大きな意味を持っていた時代、そうした人々それぞれの活動にとって重要な意味をもったであろう1920年代のベルリン滞在に、秦豊吉の、三菱駐在員と

いう融通のきく身分(注14参照)と、学生時代からベルリン滞在を通して培ってきた芸術文化に関する見識との両方が一役買っていたということにも着目しておきたい。

注(1) 時期区分について。『日劇ショウより帝劇ミュージカルスまで：遺稿集』掲載の年譜には、1920(大正9)年2月にロンドン支店へ赴任、1921(大正10)年1月にベルリン出張員として赴任、となっているが(秦1958:183)、秦著の随筆『三菱物語』には、1920(大正9)年2月に日本を出発し、ニューヨーク、ロンドンを経由しベルリンへ入った経緯と、ベルリンの事務所の部屋を探す顛末が述べられており、森彰英氏による評伝『行動する異端 秦豊吉と丸木砂土』も併せると、1920(大正10)年にベルリン出張所が三菱合資会社から三菱商事に移管されたことによる記述だと思われる。よって本稿においては、秦豊吉のベルリン滞在期間を1920(大正9)年3月～1926(大正15)年7月とした。なお、1924(大正13)年2月から6月までの間、賜暇休暇として一時帰国している。

(2) ベルリンから帰国後まもない1926(大正15)年11月17日発行の『アサヒグラフ』には、秦豊吉の紹介記事がある。ここで「獨逸文藝の研究で鳴らしてゐる秦豊吉氏」と紹介され、「獨逸語と獨逸文学に対するあの深い造詣を持つた同君を一会社員にしておくのは惜しい」と書かれた。

(3) エッセイについては、特に昭和初期と戦後に雑誌・新聞に多く執筆しており、昭和からの丸木砂土というペンネームでの活動はよく知られている。

(4) 拙稿「明治・大正期の秦豊吉研究―舞台芸術における身体への関心―」(『演劇映像』2005、第46号所収)参照。

(5) この記事の冒頭に、「山本さん、四年振で戻りました。頭記の件何も手許には記録がありませんので、ほんの思出すまま御報告致します」とある。山本有三は秦豊吉の一高時代の同級生であり、『演劇新潮』の同人であった。また、この記事はラインハルト、イエスナー、マルチンの肖像写真とともに掲載されている。

(6) ちなみに、『宝塚と日劇』には、「私が初めて独逸に來た千九百二十年の春に、どこよりも先に駆けつけて見たものは、五千人劇場と称せられた、このラインハルトの「大劇場」であり、当夜はロマン・ロオランの「ダントン」であり、平土間一面から舞台へかけた「ダントン」の法廷の場は、独逸演劇史上不朽の演出である」とある(秦1949:41)。

(7) 『ヨオゼフ物語』について、「獨逸最近の舞台について」(資料③)においては「(二)オペラの舞台の中で」に分類している。また、のちの著書において、秦はこれを「バレエそのものでなく、舞踊劇として私が今日まで忘れ得ない」とし、バレエと異なるものとして分けて語っている。ここでは、当時の秦の記述にならない「舞踊劇」と表記した。

(8) 秦翻訳のハウプトマン作品の上演については、田中栄三『明治大正新劇史資料』により調査すると、以下がある。1914(大正3)年10月有楽座における

舞台協会の第2回公演で、ハウプトマン「馭者ヘンシェル」の翻訳。ちなみに同年11月『演藝畫報』掲載の名倉聞一の舞台評には、このときの秦の翻訳について「馭者や宿屋の主人等が舞臺の上で用ゐる言葉は、前に記したやうに地方語の下等なのである可き筈で、訳者秦豊吉氏も其處に意を用ゐ、お前、俺、くんねえなどの下等な言葉が間々に一寸々挿むであるけれども、對話の大部分は上等な東京語に訳してあるので如何にも上品すぎて変に思はれた」とある。

- (9) 秦翻訳のシュニッツラーの上演については次のものがある。小山内薫らの新劇場の、1916(大正5)年9月の第三回試演「シュニッツレル・アアベント」(丸の内保険協会講堂)におけるシュニッツラー「小間使と若旦那」(『輪舞』の中の一幕)、「挿話」(『アナトール』の中の一幕)の翻訳。翌年2月、京橋鴻の巣でおこなわれた第四回試演で「記念の宝石」(『アナトール』の中の一幕)。このほか、1921(大正10)年11月、青騎手小劇場の京橋相互館ホールでの第三回試演において「アナトール」の「挿話 一幕」。1924(大正13)年5月、舞台協会の牛込会館にての第21回公演で、『アナトール』の「運命の質問 一幕」。なお、新劇場のシュニッツラー上演について、田中栄三は次のように述べている。「猶、第三回試演の「若旦那と小間使」は、会員組織のため上演禁止にならなかったが、あとで私は丸の内署に呼ばれて注意を受けた。それにもこりず、その年の暮のクリスマスの晩に、鴻の巣の四階で、『輪舞』の中の「ちごとと兵隊」を莊司亘の兵隊、宮部静子のちごとで上演した。シュニッツレルの問題作「ライゲン」が、日本の舞台に上演されたのは、この二種だけであった」(田中1964:158)。
- (10) 1914(大正3)年6月『我等』掲載の評論「近代劇協會の「ハンネレの昇天」を観る」において、秦はハウプトマンについて「『織匠』を読む毎にハウプトマンの前に膝まづきたい心持となる。「ハンネレの昇天」を開く毎にハウプトマンの胸を抱きたくまた涙ぐむ。」とハウプトマンに熱中しており、一方で、4月28日に観劇した近代劇協會の「ハンネレの昇天」については、「もし近代劇協會所演の「ハンネレの昇天」を一語で盡せば、人と機械との失敗から何等の詩を齎してゐないといへば足りる」と酷評していた。
- (11) 秦豊吉「獨逸最近の舞臺について」(資料③)において記述されている。
- (12) 「魔法をかけられた王女」は1921年ロンドン・アルハンブラ劇場にての初演「眠れる森の美女」あるいはのちに一幕物としてレパートリーに定着した1922年パリ・オペラ座初演の「オーロラ姫の結婚」、「金の鳥」は1914年5月初演フォーキン振付の「金鶏(Le Coq dor)」か。しかし後者は、『ディアギレフのバレエ・リュス1909-1929』によると音楽を担当したリムスキー＝コルサコフ未亡人からの抗議のためわずかに数回の上演の後レパートリーからはざされたということである。
- (13) 秦によると、「レニングラードといわずに「ペテルスブルグの前帝室マリン劇場プリマ・バレリイナ」

と称したという。ベルリンでロシアのクラシック・バレエがどのように受け入れられていたのか、その一端がわかるのではない。

- (14) 座談会「外遊漫談會」(秦豊吉、新居格、堀口大學、秋田雨雀、西條八十、ささきふさ、宮島新三郎、司会・中村武羅夫、1928(昭和3)年7月『新潮』掲載)に記述あり。また森は自著において、「三菱が映画の買付けをやるのが業界に伝わったので、さまざまな業者から試写に招かれ、期せずしてドイツ映画ばかりでなく、ソ連の映画「モスクウ芸術座」の「闇の力」の映画化や、A・トルストイ原作のタイロフ演出「アエリタ」など、珍品を見ることができた」と述べており、ドイツでの三菱の影響力がうかがえる(森1975:90)。
- (15) この映画の契約については、森によると、「もう一つの映画の任務は、村田実が送った「街の手品師」の引受け先き(ママ)の「ウエスティ」会社との談判であった。私が伯林に着いた時はこの新興会社は破産の状態で、「街の手品師」どころではなく、プリントは危うく性の悪いブローカーの手に渡りかけていたところであった。村田実は巴里に滞在中で、私に万事頼むと言って来ているので、その結末をつけ、無事にプリントを取り戻した。そして一夕日本人会で試写会を開いたが、評判はさんざんなもので、翌る日秦豊吉に呼びつけられ、なんとという幼稚な映画を持って来たのだ、国辱ものだぞ、とひどく叱られた」(森1975:90)という経緯を辿った。

#### 主要参考・引用文献

- 石井漢『私の舞踊生活』1951、大日本雄弁会講談社  
海野弘『四都市物語』1979、冬樹社  
大笹吉雄『日本現代演劇史 明治・大正篇』1985、白水社  
大笹吉雄『日本現代演劇史 大正・昭和初期篇』1986、白水社  
小宮豊隆『ベルリン日記』1966、角川書店  
新国劇記録保存会・編『新国劇七十年栄光の記録』1988、新国劇記録保存会  
セゾン美術館・編『ディアギレフのバレエ・リュス1909-1929』1998、セゾン美術館  
田中栄三『明治大正新劇史資料』1964、演劇出版社  
秦豊吉『獨逸文藝生活』1928、聚英閣  
秦豊吉『宝塚と日劇 私のレビユウ十年』1949、いとう書房  
秦豊吉『三菱物語』(1)～(55)、『産業経済新聞』掲載(早稲田大学図書館所蔵の切抜貼付(請求番号:文庫10 6205)を参照。出版は同タイトルで1952年、要書房刊)  
秦豊吉『演劇スポットライト』1955、朋文堂  
秦豊吉『日劇ショーより帝劇ミュージカルスまで:遺稿集』1958、秦豊吉先生を偲ぶ会  
土方与志『なすの夜ばなし』1947、河童書房  
丸木砂土『青春獨逸男』1929、文藝春秋社出版部  
村山知義『演劇的自叙伝 第二部』1971、東邦出版社  
森岩雄『私の藝界遍歴』1975、青蛙房  
ラカー、ウォルター『ワイマル文化を生きた人びと』(脇圭平・八田恭昌・初恒正典訳、1980、ミネルヴァ書房)

謝辞 本研究は、平成 17 年度日本学術振興会科学研究  
奨励費による助成を得て行われました。この場を借りて  
心より感謝を申し上げます。